

L'innovazione nel seriale*

1. Il problema del seriale nei mass media

L'estetica "moderna" ci ha abituati a riconoscere come "opere d'arte" degli oggetti che si presentano come "unici" (e cioè non ripetibili) e "originali". Per originalità o innovazione ha inteso un modo di fare che mette in crisi le nostre attese, che ci offre una diversa immagine del mondo, che rinnova le nostre esperienze. Questo è stato l'ideale estetico affermatosi col Romanticismo e che si è definitivamente imposto dalle estetiche del Romanticismo sino alle posizioni delle avanguardie di questo secolo.

Quando l'estetica moderna si è trovata di fronte alle opere prodotte dai mass media, ha negato loro ogni valore artistico proprio perché esse apparivano ripetitive, costruite secondo un modello sempre uguale, in modo da dare ai propri destinatari ciò che essi volevano e attendevano. Le ha definite come oggetti prodotti *in serie*, così come si producono molte automobili dello stesso tipo, secondo un modello costante. Anzi, la "serialità" dei mass media è stata considerata più negativa di quella

dell'industria. Per capire questa natura negativa dei mass media rispetto alle altre produzioni industriali, occorre distinguere tra "produrre in serie un oggetto" e "produrre in serie i contenuti di espressioni apparentemente diverse".¹

L'estetica, la storia dell'arte, l'antropologia culturale conoscono da gran tempo il problema della serialità. Hanno caso mai parlato di "artigianato" (anziché di arte) ma non hanno negato un valore estetico elementare a queste cosiddette "arti minori", come la produzione di ceramica, tessuti, utensili da lavoro. Hanno cercato di definire in che modo questi oggetti possono essere definiti "belli": sono delle ripetizioni perfette di uno stesso tipo o matrice, concepiti per assolvere a una funzione pratica. Greci e romani intendevano per *technè* o *ars* l'abilità nel costruire oggetti che funzionassero in modo ordinato e perfetto. Il giudizio di eccellenza veniva pronunciato sul modello, e le riproduzioni del modello erano riconosciute come belle o gradevoli in quanto era bello o gradevole il modello a cui esse si rifacevano, senza tentare di apparire originali. Inoltre anche l'estetica moderna sapeva che molte opere d'arte originali possono essere prodotte usando degli elementi prefabbricati e "seriali", per cui dalla serialità poteva nascere l'originalità. Accade così per l'architettura, ma è accaduto così anche per la poesia tradizionale, dove l'autore poteva usare degli schemi prefissati (come quello della sestina o della terzina), e tuttavia, pur permettendo al destinatario di riconoscere la presenza dello schema, intendeva provocargli l'esperienza dell'innovazione o dell'invenzione.

Diverso invece è il caso di espressioni che "fingono" di essere sempre diverse per trasmettere invece sempre lo stesso contenuto fondamentale. E il caso, nei mass media, del film commerciale, delle comic strip, della musica da ballo e - appunto - del cosiddetto *serial* televisivo, dove si ha l'impressione di leggere, vedere,

* Questo saggio riunisce l'intervento al convegno *La ripetitività e la serializzazione nel cinema e nella televisione* (organizzato nel luglio 1983 a Urbino, ora come "Tipologia della ripetizione" in *L'immagine al plurale*, a cura di Francesco Casetti, Venezia, Marsilio, 1984) e una conferenza a Reggio Emilia, "L'innovazione nel seriale", tenuta all'Istituto Banfi il 25 novembre 1983.

¹ Cfr. la distinzione tra serialità di veicolo e serialità di programma proposta da Costa, Quaresima (1983: 20-24).

ascoltare sempre qualcosa di nuovo mentre, in parole povere, ci viene sempre raccontata la stessa storia.

È questa serialità dei mass media che è parsa, alla cultura "alta", come serialità *degenerata* (e insidiosa) rispetto alla serialità scoperta e onesta dell'industria e dell'artigianato.

Naturalmente, nel corso di queste polemiche, si dimenticava che anche questo tipo di serialità è sempre stato presente in molte fasi della produzione artistica del passato. E seriale in questo senso molta arte primitiva, erano seriali molte forme musicali destinate all'intrattenimento (come la sarabanda, la giga o il minuetto) e a tale punto che molti compositori illustri non disdegnavano di costruire per esempio una *suite* secondo uno schema fisso, e vi inserivano variazioni su melodie già note e popolari. D'altra parte basta pensare alla commedia dell'arte, dove sopra un canovaccio prestabilito, gli attori improvvisavano con variazioni minime la loro rappresentazione, che raccontava pur sempre la stessa storia.

La presenza massiccia della serialità nei mass media oggi (e si pensi per esempio a generi come la *soap opera*, la *situation comedy* o la *saga* in TV) ci obbliga a ripensare con una certa attenzione all'intero problema. In che misura la serialità dei mass media è diversa da quella di molte forme artistiche del passato? In che misura non ci sta proponendo delle forme d'arte che, rifiutate dall'estetica "moderna", inducono a diverse conclusioni una estetica detta "postmoderna"?

2. Una tipologia della ripetizione

Serie e serialità, ripetizione e ripresa, sono concetti largamente inflazionati. La filosofia o la storia delle arti ci hanno abituati ad alcuni sensi tecnici di questi termini, che sarà bene eliminare: non parlerò di ripetizione nel senso di "ripresa" alla Kierkegaard, o di "répétition différente", nel senso di Deleuze.

Nella storia della musica contemporanea, serie e serialità sono stati intesi in senso più o meno opposto a quello che stiamo discutendo in questa sede. La serie dodecafonica è il contrario della ripetitività seriale tipica dell'universo dei media, e a maggior ragione ne è diversa la serie posidodecafonica (entrambe, sia pure in modo diverso, sono schemi da usare una volta, e una volta sola, all'interno di una sola composizione).

Se apro un dizionario corrente, trovo che per "ripetere" si intende "dire o fare qualcosa di nuovo", ma nel senso di "dire cose già dette" o "fare monotonamente le stesse cose". Si tratta di stabilire che cosa si intende per "di nuovo" o per "stesse cose".

Dovremo quindi definire un primo senso di "ripetere" per cui il termine significa riprodurre una *replica* dello stesso tipo astratto. Due fogli di carta da macchina sono entrambi una replica dello stesso tipo merceologico.

In tale senso "la stessa cosa" di un'altra è quella che esibisce le stesse proprietà, almeno da un certo punto di vista: due fogli di carta sono gli stessi ai fini delle nostre esigenze funzionali, ma non sono gli stessi per un fisico interessato alla composizione molecolare degli oggetti. Dal punto di vista della produzione industriale di massa, si definiscono come *repliche* due *tokens* o occorrenze dello stesso *type*, due oggetti tali che, per una persona normale dalle esigenze normali, in assenza di imperfezioni evidenti, sia la stessa cosa scegliere una replica piuttosto di un'altra. Sono repliche dello stesso tipo due copie di un film o di un libro.

La ripetitività e la serialità che ci interessano riguardano invece qualcosa che a prima vista non appare uguale a qualcosa d'altro.

Vediamo ora quali sono i casi in cui qualcosa ci si presenta (e viene venduto) come originale e diverso, eppure avvertiamo che esso in qualche modo ripete ciò che già conosceamo e probabilmente lo compieriamo proprio per queste ragioni.

2.1. La ripresa

Un primo tipo di ripetizione è la ripresa di un tema di successo ovvero la *continuazione*. L'esempio più famoso è il *Vent'anni dopo* di Dumas e nel campo cinematografico sono le varie riprese di archetipi come *Star Wars* o *Superman*. La ripresa nasce da una decisione commerciale, ed è puramente occasionale che il secondo episodio sia migliore o peggiore del primo.

2.2. Il ricalco

Il ricalco consiste nel riformulare, di solito senza renderne edotto il consumatore, una storia di successo. Quasi tutti i western commerciali di prima maniera erano ciascuno un ricalco di opere precedenti, o forse tutti insieme una serie di ricalchi da un archetipo di successo.

Una sorta di ricalco esplicito e denunciato come tale è il *remake*: vedi le varie edizioni dei film sul dottor Jekyll, sull'Isola del tesoro o sull'Ammutinamento del Bounty.

Sotto la categoria di ricalco possiamo classificare sia casi di vero e proprio plagio che casi di "riscrittura" con esplicite finalità interpretative.

2.3. La serie

2.3.1. Con la serie vera e propria abbiamo un fenomeno ben diverso. Anzitutto mentre il ricalco può non essere ricalco di situazioni narrative ma di procedimenti stilistici, la serie, direi, riguarda da vicino ed esclusivamente la struttura narrativa. Abbiamo una situazione fissa e un certo numero di personaggi principali altrettanto fissi, intorno ai quali ruotano dei personaggi secondari che mutano, proprio per dare l'impressione che la storia seguente sia diversa dalla storia precedente. La serie tipica può essere esemplificata, nell'universo della letteratura po-

polare, dai romanzi polizieschi di Rex Stout (personaggi fissi Nero Wolfe, Archie Goodwin, la servitù di casa Wolfe, l'ispettore Cramer, il sergente Stebbins e pochi altri), e nell'universo televisivo da *All in the Family*, *Starsky and Hutch*, *Colombo* eccetera. Metto insieme generi televisivi diversi, che vanno dalla *soap opera* alla *situation comedy*, sino al serial poliziesco.

La serie è stata abbondantemente studiata, e quando si è parlato di "strutture iterative nella comunicazione di massa" si intendeva appunto la struttura a serie.² Nella serie l'utente crede di godere della novità della storia mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto, con i propri tic, le proprie frasi fatte, le proprie tecniche di soluzione dei problemi... La serie in tal senso risponde al bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal *ritorno dell'identico*, superficialmente mascherato.

La serie consola l'utente perché premia le sue capacità previsionali: l'utente è felice perché si scopre capace di indovinare ciò che accadrà, e perché gusta il ritorno dell'atteso. Siamo soddisfatti perché ritroviamo quanto ci attendevamo, ma non attribuiamo questo "ritrovamento" alla struttura del racconto bensì alla nostra astuzia divinatoria. Non pensiamo "l'autore del romanzo poliziesco ha fatto in modo che io indovinassi", bensì "io ho indovinato quello che l'autore del romanzo poliziesco cercava di nascondermi".

2.3.2. Troviamo una variazione della serie nella struttura a flashback: si veda ad esempio la situazione di alcune storie a fumetti (come quella di Superman), dove il personaggio non è seguito lungo il corso lineare della propria esistenza, ma con-

² Su questa ripetitività dei mass media la letteratura è molto ampia. Rinvio per esempio ai miei studi su Superman, James Bond o sul feuilleton ottocentesco (pubblicati in Eco, 1964; 1976).

tinualmente ritrovato in momenti diversi della sua vita, ossessivamente rivisitata per scoprirvi nuove occasioni narrative. Sembra quasi che esse fossero sfuggite prima al narratore, per distrazione, ma che la loro riscoperta non alteri la fisionomia del personaggio, già fissata una volta per tutte. In termini matematici questo sottotipo di serie può essere definito come un *loop*.

Le serie a *loop* vengono di solito escogitate per ragioni commerciali: si tratta, onde continuare la serie, di ovviare al naturale problema dell'invecchiamento del personaggio. Invece di fargli sopportare nuove avventure (che implicherebbero la sua marcia inesorabile verso la morte) lo si fa rivivere continuamente all'indietro. La soluzione a *loop* produce paradossi che sono già stati oggetto di innumerevoli parodie: il personaggio ha poco futuro ma ha un passato enorme, e tuttavia nulla del suo passato dovrà mai alterare il presente mitologico in cui egli è stato presentato al lettore sin dall'inizio. Non bastano dieci vite per fare accadere alla Little Orphan Annie quanto di fatto le è accaduto nei primi (e unici) dieci anni della sua vita.

2.3.3. Altra variazione della serie è la *spirale*. Nelle storie di Charlie Brown apparentemente accade sempre la stessa cosa, anzi, non accade nulla, eppure ad ogni nuova strip il carattere di Charlie Brown ne risulta arricchito e approfondito. Ciò che non accade né a Nero Wolfe né a Starksy o a Hutch: noi siamo sempre interessati a conoscere le loro nuove avventure, ma sappiamo già tutto quello che occorre sapere della loro psicologia e delle loro abitudini o capacità.

2.3.4. Aggiungerei infine quelle forme di serialità motivate, prima che dalla struttura narrativa, dalla natura stessa dell'attore: la sola presenza di John Wayne (o di Jerry Lewis), in assenza di regia molto personalizzata, non può che produrre lo stesso film, perché gli eventi nascono dalla mimica, dagli schemi com-

portamentali, talora dalla elementarità stessa del personaggio-attore, il quale non può che fare sempre e comunque le stesse cose. In questi casi, per quanto l'autore si ingegni a inventare storie diverse, di fatto il pubblico riconosce (con soddisfazione) sempre e comunque la stessa storia.

2.4. La saga

La saga è una successione di eventi, apparentemente sempre nuovi, che interessano, a differenza della serie, il decorso "storico" di un personaggio e meglio ancora di una genealogia di personaggi. Nella saga i personaggi *invecchiano*, la saga è una storia di senescenza (di individui, famiglie, popoli, gruppi).

La saga può essere a *linea continua* (il personaggio seguito dalla nascita alla morte, poi suo figlio, poi suo nipote e così via, potenzialmente all'infinito) o *ad albero* (il personaggio capostipite, e le varie drammatizzazioni narrative che riguardano non solo i discendenti, ma i collaterali e gli affini, anche qui ramificando all'infinito e magari spostando il fuoco su nuovi nodi capostipiti: l'esempio più immediato è certamente *Dallas*).

Nata con intenti celebrativi ed approdata ai suoi *avatars* più o meno degenerati nei mass media, la saga è sempre in effetti una serie mascherata. In essa, a differenza della serie, i personaggi cambiano (cambiano in quanto si sostituiscono gli uni agli altri e in quanto invecchiano): ma in realtà essa ripete, in forma storizzata, celebrando in apparenza il consumo del tempo, la stessa storia, e rivela all'analisi una fondamentale astoricità e atemporalità. Ai personaggi di *Dallas* accadono più o meno gli stessi eventi: lotta per la ricchezza e per il potere, vita, morte, sconfitta, vittoria, adulterio, amore, odio, invidia, illusione e delusione. Ma accadeva diversamente ai cavalieri della Tavola Rotonda, vaganti per le foreste bretoni?

2.5. Il dialogismo intertestuale

2.5.1. Alcune forme di dialogismo vanno al di là dei limiti di questo discorso. Si veda per esempio la citazione stilistica: un testo cita, in modo più o meno esplicito, una cadenza, un episodio, un modo di narrare cui rifà il verso. Quando la citazione è inafferrabile per l'utente e addirittura è prodotta inconsciamente dall'autore, siamo nella dinamica normale della creazione artistica: si riecheggiano i propri maestri. Quando la citazione *deve* essere inafferrabile dall'utente ma l'autore ne è cosciente, siamo di solito di fronte a un caso banale di *plagio*.

Più interessante è quando la citazione è esplicita e cosciente: siamo allora prossimi o alla *parodia*, o all'*omaggio* oppure, come avviene nella letteratura e nell'arte postmoderna, al *gioco ironico* sopra la intertestualità (romanzo sul romanzo e sulle tecniche narrative, poesia sulla poesia, arte sull'arte).

2.5.2. Un procedimento tipico della narrativa postmoderna è stato tuttavia molto usato di recente nell'ambito delle comunicazioni di massa: si tratta della *citazione ironica del tópos*.

Ricordiamoci dell'uccisione del gigante arabo vestito di nero in *Raiders of the Lost Ark*. Oppure della citazione della scalinata di Odessa in *Bananas* di Woody Allen. Cosa accomuna queste due citazioni? In entrambi i casi lo spettatore, per godere l'allusione, deve conoscere i "luoghi" originali (nel caso del gigante un *tópos* di genere, nel caso di *Bananas* un *tópos* che appare per la prima e unica volta in un'opera singola, e in seguito diviene citazione d'obbligo – e dunque *tópos* della critica cinematografica e del discorso cinematografico).

In entrambi i casi il *tópos* è ormai registrato dalla "enciclopedia" dello spettatore, fa parte dell'immaginario collettivo, e come tale viene richiamato. Ciò che differenzia le due citazioni è semmai il fatto che in *Raiders* il *tópos* viene citato per poterlo contraddire (non avviene quello che ci si attende in casi consi-

mil), mentre in *Bananas* il *tópos* viene introdotto, con le dovute variazioni, solo a causa della sua incongruità. Congruo nel primo caso, e proprio per questo efficace quando viene contraddetto, incongruo nel secondo caso.³

Il primo caso ricorda la serie di *cartoons* che pubblicava anni fa *Mad*, dove ogni volta si raccontava "un film che vorremmo vedere". Per esempio l'eroina, nel west, legata dai banditi sui binari del treno, quindi, in un drammatico montaggio alla Griffith, l'alternanza di immagini che mostrano da un lato il treno che si approssima e dall'altro la cavalcata furiosa dei salvatori che cercano di arrivare in anticipo sulla locomotiva. In conclusione la ragazza (contrariamente a tutte le aspettative suggerite dal *tópos* evocato) viene schiacciata dal treno. Qui ci troviamo di fronte a un gioco comico che sfrutta la presupposizione (esatta) che il pubblico riconosca il luogo originale, applichi alla sua citazione il sistema di aspettative che esso dovrebbe stimolare per definizione (intendo: per definizione del *frame* o sceneggiatura, quale ormai l'enciclopedia lo registra), e poi goda del modo in cui le sue aspettative vengono frustrate. A questo punto lo spettatore ingenuo, una volta contraddetto, supera la sua frustrazione trasformandosi in spettatore critico, che apprezza il modo in cui gli è stato giocato un bel tiro.

Nel caso di *Bananas* siamo invece ad un altro livello: lo spettatore con cui il testo instaura un patto non è lo spettatore ingenuo (che può essere al massimo colpito dall'apparizione di un evento incongruo) ma lo spettatore critico che apprezza il gioco ironico della citazione e, appunto, la sua voluta incongruità.

Tuttavia in entrambi i casi abbiamo un effetto critico collaterale: accortosi della citazione, lo spettatore è portato a riflettere ironicamente sulla natura topica dell'evento citato, e a riconoscere il gioco a cui è stato invitato come un gioco di massacro da compiere sull'enciclopedia.

³ Per la nozione di enciclopedia semiotica cfr. i miei *Lector in fabula e Semiotica e filosofia del linguaggio* (Eco, 1979; 1984).

Il gioco si complica, poi, nella ripresa di *Raiders*, e cioè in *Indiana Jones and the Temple of Doom*: qui l'eroe incontra non uno ma due nemici giganteschi. Nel primo caso lo spettatore si attendeva che, secondo gli schemi classici del film d'avventura, l'eroe fosse disarmato, e rideva quando scopriva che invece aveva una pistola e uccideva facilmente l'avversario. Nel secondo caso il regista sa che lo spettatore, che ha già visto il film precedente, si attende che l'eroe sia armato, e infatti Indiana Jones cerca subito la pistola. Non la trova, e lo spettatore ride perché viene frustrato nelle attese che il primo film aveva creato.

2.5.3. I casi citati mettono in gioco una enciclopedia intertestuale: abbiamo cioè testi che citano altri testi e la conoscenza dei testi precedenti è presupposto necessario per l'apprezzamento del testo in esame.

Più interessante, per un'analisi della nuova intertestualità e dialogo dei media, è l'esempio di *E.T.*, quando la creatura spaziale (invenzione di Spielberg) viene condotta in città durante lo Halloween e incontra un altro personaggio, mascherato da gnomo de *The Empire Strikes Back* (invenzione di Lucas). *E.T.* ha un sobbalzo e cerca di buttarsi incontro allo gnomo per abbracciarlo, come se si trattasse di un vecchio amico. Qui lo spettatore deve conoscere molte cose: deve certo conoscere l'esistenza di un altro film (conoscenza intertestuale), ma deve anche sapere che entrambi i mostri sono stati progettati da Rambaldi, che i registi dei due film sono collegati per varie ragioni, non ultima quella che sono i due registi più fortunati del decennio, deve insomma possedere non solo una *conoscenza dei testi* ma anche una *conoscenza del mondo* ovvero delle circostanze esterne ai testi. Si badi bene, naturalmente, che sia conoscenza dei testi che conoscenza del mondo non sono che due capitoli della conoscenza enciclopedica e che pertanto, in una certa misura, il testo fa riferimento sempre e comunque allo stesso patrimonio culturale.

Un fenomeno del genere era tipico un tempo di un'arte sperimentale che presupponeva un Lettore Modello culturalmente assai sofisticato. Il fatto che simili procedimenti diventino ora sempre più comuni all'universo dei media ci induce ad alcune considerazioni: i media prendono in carico — presupponeandola — informazione già veicolata da altri media.

Il testo *E.T.* "sa" che il pubblico ha appreso dai giornali o dalla televisione quali rapporti intercorrono tra Rambaldi, Lucas e Spielberg. I media sembrano, nel gioco delle citazioni extratestuali, far riferimento al mondo, ma in effetti fanno riferimento al contenuto di altri messaggi di altri media. La partita si gioca per così dire su di una intertestualità "allargata" rispetto alla quale la conoscenza del mondo (intesa in modo ingenuo come conoscenza derivata da una esperienza extratestuale) si è praticamente vanificata.

Le nostre riflessioni a venire non dovranno dunque mettere solo in questione il fenomeno della ripetizione all'interno di un'opera singola o di una serie di opere, ma il fenomeno complessivo che rende le varie strategie di ripetizione producibili, comprensibili e commerciabili. In altre parole, ripetizione e serialità nei media pongono nuovi problemi di sociologia della cultura.

2.5.4. Una forma di dialogo è l'*incassamento di genere*, assai comune nei mass media. Si pensi al *musical* di Broadway (in teatro o in film) che altro non è — di regola — che la storia di come si allestisce un musical a Broadway. Anche questo tipo sembra richiedere una vasta conoscenza intertestuale: di fatto esso crea e istituisce la competenza richiesta e presuppone per capirlo, nel senso che ogni film che ci racconti come si fa un *musical* a Broadway ci fornisce tutti i riferimenti di genere indispensabili per comprendere quel singolo spettacolo. Lo spettacolo dà al pubblico la sensazione di conoscere in precedenza ciò che esso di fatto non sa ancora e conosce solo in quel momento. Siamo di fronte a un caso di colossale preterizione. In

tal senso il *musical* è opera didattica che rende note le regole (idealizzate) della propria produzione.

2.5.5. Infine abbiamo l'opera che parla di se stessa: non l'opera che parla del genere a cui appartiene, ma l'opera che parla della propria struttura, del modo in cui è fatta. Di regola tale procedimento appare solo con opere di avanguardia e sembra estraneo alle comunicazioni di massa. L'estetica conosce questo problema ed anzi lo ha nominato da gran tempo: è il problema della *morte dell'arte*. Ma negli ultimi tempi si sono avuti casi di prodotti dei mass media capaci di ironizzare su se stessi, e alcuni degli esempi proposti sopra mi paiono abbastanza interessanti. Anche qui i confini tra arte *high brow* e arte *low brow* sembrano diventare molto sottili.

3. Una soluzione estetica moderata o "moderna"

Proviamo ora a rivedere i fenomeni sopra elencati dal punto di vista di una concezione "moderna" del valore estetico, secondo la quale si privilegino due caratteristiche di ogni messaggio esteticamente *ben formato*:

- deve realizzarsi una dialettica tra ordine e novità, ovvero tra schematicismo e innovazione;
- questa dialettica deve essere percepita dal destinatario. Esso non deve soltanto cogliere i contenuti del messaggio ma deve anche *cogliere il modo in cui il messaggio trasmette quei contenuti*.

In tal caso, nulla vieta che nei tipi di ripetizione sopra elencati si realizzino le condizioni per una realizzazione del valore estetico, e la storia delle arti è pronta a fornirci esempi soddisfacenti per ogni voce della nostra classificazione.

Ripresa - L'*Orlando furioso* è in fondo una ripresa dell'*Innamorato*, e proprio a causa del successo del primo, che era a propria volta una ripresa dei temi del ciclo bretonne. Boiardo e Ariosto aggiungono una buona quota di ironia al materiale assai "serio" e "preso sul serio" da cui partivano, ma anche il terzo *Superman* è ironico rispetto al primo (mistico e seriosissimo), così che abbiamo la ripresa di un archetipo ispirato al Vangelo, condotta strizzando l'occhio ai film di Frank Tashlin.

La ripresa può essere fatta sia con candore che con ironia: l'ironia differenzia la ripresa furtiva da quella fatta con pretese estetiche. Non mancano criteri critici (e nozioni dell'opera d'arte) che ci consentano di decidere in che senso la ripresa aristocratica sia più ricca e complessa di quella del film di Lester.

Serie - Ogni testo presuppone e costruisce sempre un duplice Lettore Modello.⁴ Il primo usa l'opera come dispositivo semantico ed è vittima delle strategie dell'autore che lo conduce passo per passo lungo una serie di previsioni ed attese; l'altro valuta l'opera come prodotto estetico e valuta le strategie messe in opera dal testo per costruirlo appunto come Lettore Modello di primo livello. Questo lettore di secondo livello è colui che gode della serialità della serie e gode non tanto per il ritorno dell'identico (che il lettore ingenuo credeva diverso) ma per la strategia delle variazioni, ovvero per il modo in cui l'identico di base viene continuamente lavorato in modo da farlo apparire diverso.

Questo godimento della variazione è ovviamente incoraggiato dalle serie più sofisticate. Potremmo anzi classificare i prodotti narrativi seriali lungo un continuum che tiene conto di diverse gradazioni del *contratto di lettura* tra testo e lettore di secondo livello o lettore critico (in quanto opposto al lettore ingenuo). È evidente che anche il prodotto narrativo più banale consente al lettore di costituirsi, per decisione autonoma, come lettore

⁴ Cfr. per la nozione di "Lettore Modello" Eco (1979).

critico e cioè come lettore che decide di valutare le strategie innovative, sia pur minime, o di registrare la mancanza di innovatività. Ma ci sono opere seriali che instaurano un patto esplicito col lettore critico e per così dire lo sfidano a rilevare le capacità innovative del testo.

Appartengono a questa categoria i telefilm del tenente Colombo: a tal punto che gli autori si premurano di farci sapere sin dall'inizio chi sia l'assassino. Lo spettatore non è tanto invitato al gioco ingenuo delle previsioni (*whodunnit?*) quanto, da un lato, a godersi l'esecuzione delle tecniche investigative di Colombo (apprezzare come il bis di un pezzo di bravura molto noto e molto amato), e dall'altro a scoprire in che modo l'autore riesca a vincere la sua scommessa: che consiste nel far fare a Colombo ciò che fa sempre, e tuttavia in modo non banalmente ripetitivo.

Al limite estremo possiamo avere dei prodotti seriali che puntano pochissimo sul lettore ingenuo, usato come pretesto, e scommettono tutto sul patto col lettore critico. Pensiamo all'esempio classico delle variazioni musicali: esse possono essere intese (e di fatto talora sono usate) come musica di fondo che gratifica l'utente con il ritorno dell'identico, appena appena mascherato. Tuttavia il compositore è interessato fondamentalmente al patto con l'utente critico, di cui vuole il plauso proprio per la fantasia dispiegata nell'innovare sopra la trama del già noto.

In tal senso la serie non si oppone necessariamente alla innovazione. Nulla di più "seriale" dello schema-cravatta, eppure nulla di più personalizzante di una cravatta. L'esempio sarà elementare, ma non è per nulla banale, né riduttivo. Tra l'esteticità elementare della cravatta e il riconosciuto "alto" valore artistico delle variazioni Goldberg, sta un continuum graduato di strategie serializzanti, diversamente intese a creare un rapporto con l'utente critico. Che poi la maggior parte delle strategie serializzanti nell'ambito del mass media sia interessata solo agli utenti di primo livello – liberi rimanendo i sociologi e i semiologi di esercitare un interesse (puramente tribunalizio) per la loro stra-

tegia di abbondante ripetitività e scarsa innovazione – questo è un altro problema. Sono seriali tanto le nature morte olandesi, quanto l'*Imagerie d'Épinal*. Si tratta, se si vuole, di dedicare alle prime dei mediati saggi critici e alla seconda affettuosi e nostalgici cataloghi antiquari: il problema però consiste nel riconoscere che in entrambi i casi può esistere un problema di serialità.

Il problema è che non c'è da un lato una estetica dell'arte "alta" (originale e non seriale) e dall'altro una pura sociologia del seriale. V'è piuttosto una estetica delle forme seriali, che non deve andare disgiunta da una sensibilità storica e antropologica per le forme diverse che in tempi e in paesi diversi assume la dialettica tra ripetitività e innovazione. Dobbiamo chiederci se, per caso, là dove non troviamo innovazione nel seriale, questo non dipenda, più che dalle strutture del testo, dal nostro orizzonte d'attesa e dalla struttura della nostra sensibilità. Sappiamo benissimo che in certi esempi di arte extraeuropea, là dove noi vediamo sempre la stessa cosa, i nativi riconoscono variazioni infinitesimali e godono a modo proprio del brivido della innovazione. Mentre là dove noi vediamo innovazione, magari in forme seriali del passato occidentale, gli utenti originari non erano affatto interessati a questo aspetto e di converso godevano la ricorsività dello schema.

Saga – A confermare che la nostra tipologia non risolve problemi di eccellenza estetica, diremo che l'intera *Commedia Umiana* di Balzac rappresenta un bell'esempio di saga ad albero, almeno quanto *Dallas*. Balzac è esteticamente più interessante degli autori di *Dallas* perché ogni romanzo di Balzac ci dice qualcosa di nuovo sulla società del suo tempo mentre ogni puntata di *Dallas* ci dice sempre la stessa cosa sulla società americana... Ma entrambi usano lo stesso schema narrativo.

Dialogismo intertestuale – Qui pare che la necessità di spiegare gli esiti estetici del dialogismo sia meno urgente, perché la no-

zione stessa di dialogismo è stata elaborata nell'ambito di una riflessione, estetica e semiotica al tempo stesso, sull'arte detta alta. E tuttavia proprio gli esempi che abbiamo fatto poc' anzi sono stati assunti provocatoriamente dall'universo delle comunicazioni di massa, per mostrare come anche le forme di dialogismo intertestuale si siano ormai trasferite nell'ambito della produzione popolare.

È tipico della letteratura e dell'arte detta postmoderna (ma non succedeva così già con la musica di Stravinskij?) il citare *tra virgolette*, in modo che il lettore non faccia attenzione al contenuto della citazione bensì al modo in cui la citazione viene introdotta nel tessuto di un testo diverso, e per dar luogo a un testo diverso. Ma, come osserva Renato Barilli (1984), uno dei rischi di questo procedimento è di non riuscire a *mettere in evidenza* le virgolette, così che ciò che viene citato – e spesso volte si cita non l'arte ma il Kirsch – viene accolto dal lettore ingenuo di primo livello come invenzione originale anziché come riferimento ironico.

Ora noi avevamo proposto tre esempi di citazione di un *topos*: *Raiders of the Lost Ark*, *Bananas* e *E.T.*

Vediamo subito il terzo caso: lo spettatore che non sapesse nulla delle origini produttive dei due film (di cui uno cita l'altro), non riuscirebbe a capire perché avviene quello che avviene. Se la riuscita del *gag* è condizione di godimento estetico (se cioè il *gag* deve essere preso come costruzione che aspira a presentarsi come autoriflessiva) – e in una misura sia pur minima lo è, come lo è la battuta felice, la barzelletta che aspira ad essere ammirata per l'economia di mezzi attraverso la quale raggiunge l'effetto comico – allora l'episodio di *E.T.* si regge sulla necessità delle virgolette. Ma si potrebbe rimproverargli di affidare la percezione delle virgolette a un sapere esterno al testo: nulla nel film aiuta lo spettatore a capire che in quel punto dovrebbero esserci delle virgolette. Il film si fida del sapere extratestuale dello spettatore. E se lo spettatore non sa? Pazienza, il film sa di avere altri mezzi per ottenere il suo consenso.

Queste impercettibili virgolette, più che un artificio estetico, sono un artificio sociale, selezionano gli *happy few* (che si spera siano milioni). Allo spettatore ingenuo di primo livello il film ha già dato sin troppo: quel segreto piacere è riservato, per quella volta, allo spettatore critico di secondo livello.

Diverso il caso di *Raiders*. Qui se lo spettatore critico fallisce (e non riconosce il *topos* usurato), rimangono ampie possibilità di godimento per lo spettatore ingenuo, che gode almeno del fatto che l'eroe abbia pur sempre la meglio sull'avversario. Siamo di fronte a una costruzione meno sottile della precedente, più incline a soddisfare le esigenze del produttore che, in ogni caso, deve vendere il prodotto a chiunque. È vero che è difficile immaginare *Raiders* visto e goduto da qualche spettatore che non ne colga il parossismo citatorio, ma è pur sempre possibile che questo avvenga, e l'opera è aperta anche a questa possibilità. Non mi sento di dire quale, tra i due testi citati, persegua le finalità esteticamente più nobili. Mi basta (e per il momento mi dà già parecchio a pensare) segnalare una differenza di funzionamento e strategia testuale che può sollecitare un diverso giudizio critico.

Veniamo ora al caso di *Bananas*. Su quella scalinata discendono non solo una carrozzella ma anche torne di rabbini e non ricordo cosa altro. Che cosa accade allo spettatore che non coglie la citazione dal *Potemkin*? Credo che, per l'energia orgiastica con la quale vengono rappresentati e la scalinata e la sua incongrua popolazione, anche lo spettatore ingenuo colga il senso sinfonico e stranio di questa kermesse bruegeliana. Anche il più ingenuo tra gli spettatori sente un ritmo, una invenzione, non può evitare di puntare la propria attenzione sul modo di formare.

Al polo estremo dell'interesse estetico porremo infine un'opera di cui non riesco a trovare l'equivalente nei mass media contemporanei e cioè uno dei capolavori non solo del dialogismo intertestuale ma dell'alta capacità metalinguistica di parlare e della propria formazione e del proprio genere, per liquidare in

volata finale anche le ultime voci della mia tipologia. Parlo del *Tristram Shandy*.

È impossibile leggere e godere il romanzo anti-romanzo di Sterne senza rendersi conto che esso sta ironizzando sulla forma-romanzo. E il testo lo sa a tal punto che credo sia impossibile trovarvi un solo luogo ironico dove esso non renda evidente il proprio procedimento di virgolettatura, portando a risoluzione estetica la tecnica retorica della *pronuntiatio* – essenziale perché l'artificio dell'ironia ottenga successo.

Credo di aver individuato una serie ascendente di artifici di virgolettatura che in qualche modo deve aver rilievo ai fini di una fenomenologia del valore estetico, e del piacere che ne consegue. Segno ancora una volta che le strategie della sorpresa e della novità nella ripetizione, se pure sono strategie semiotiche, in sé esteticamente neutre, possono dar luogo a diverse soluzioni diversamente apprezzabili sul piano estetico.

Potremmo concludere dicendo che:

- ciascuno dei tipi di ripetizione che abbiamo esaminato non è limitato ai soli mass media ma appartiene di diritto alla intera storia della creatività artistica: il plagio, la citazione, la parodia, la ripresa ironica, il gioco intertestuale, sono tipici di tutta la tradizione artistico-letteraria;
- molta arte pertanto è stata ed è seriale; il concetto di originalità assoluta, rispetto ad opere precedenti e alle stesse regole di genere, è concetto contemporaneo, nato col Romanticismo; l'arte classica era in vasta misura seriale e le avanguardie storiche han messo in crisi in modi diversi l'idea romantica della creazione come debutto nell'assoluto (con le tecniche di collage, i baffi alla Gioconda eccetera);
- lo stesso tipo di procedimento seriale può produrre sia eccellenza che banalità; può mettere il destinatario in crisi con se stesso e con la tradizione intertestuale nel suo complesso; e quindi può provvedergli facili consolazioni, proiezioni,

identificazioni; può instaurare un patto con il destinatario ingenuo, esclusivamente, o esclusivamente con il destinatario critico, o con entrambi a livelli diversi e lungo un continuum di soluzioni che non può essere ridotto a una tipologia elementare;

- pertanto una tipologia della ripetizione non fornisce i criteri per stabilire differenze di valore estetico;
- tuttavia sarà proprio accettando il principio che i vari tipi di ripetizione costituiscono caratteristiche costanti del procedimento artistico, che si potrà partire da essi per stabilire criteri di valore; una estetica della ripetizione richiede come premessa una semiotica dei procedimenti testuali di ripetizione.

4. Una soluzione estetica radicale o "postmoderna"

Mi rendo conto tuttavia che tutto ciò che ho detto sinora costituisce il tentativo di riconsiderare le varie forme di ripetizione proposte dai mass media nei termini della dialettica "moderna" tra ordine e innovazione.

Il fatto è che quando le indagini su questo tema parlano di estetica della serialità, esse alludono a qualcosa di più radicale e cioè a una nozione di esteticità che non può più ridursi alle categorie moderno-tradizionali – se è permesso l'ossimoro.

È stato osservato (cfr. Costa, Quaresima, 1983) che con il fenomeno dei *serials* televisivi troviamo un nuovo concetto di "infinità del testo": il testo assume i ritmi e i tempi di quella stessa quotidianità entro la quale (e finalizzato alla quale) si muove. Il problema non è di riconoscere che il testo seriale varia indefinidamente sullo schema di base (e in questo senso può essere giudicato dal punto di vista dell'estetica "moderna"). Il vero problema è che ciò che interessa non è tanto la variabilità quanto il fatto che sullo schema si possa variare all'infinito. E una variabilità infinita ha tutte le caratteristiche della ripetizione,

e pochissime dell'innovazione. Quello che qui viene celebrato è una sorta di vittoria della vita sull'arte, con il risultato paradossale che l'era dell'elettronica, invece di accentuare il fenomeno dello choc, dell'interruzione, della novità e della frustrazione delle attese, "produrrebbe un ritorno del continuum, di ciò che è ciclico, periodico, regolare".

Omar Calabrese ha approfondito il problema (Calabrese, 1983: 25-39): dal punto di vista della dialettica "moderna" tra ripetizione e innovazione, si può certo riconoscere come, per esempio, nei *serials* di Colombo, su di uno schema base abbiano lavorato di variazione alcuni dei più bei nomi del cinema americano. Sarebbe dunque difficile parlare, a questo proposito, di pura ripetizione: se rimangono immutati lo schema dell'indagine e la psicologia del personaggio, cambia ogni volta lo stile del racconto. Il che non è poco, specie dal punto di vista dell'estetica "moderna". Ma è proprio su una diversa nozione di stile che si incentra il discorso di Calabrese. Il fatto è che in queste forme di ripetizione "non ci interessa molto il *che cosa viene ripetuto*, quanto piuttosto il modo di segmentare le componenti di un testo e di codificarle per poter stabilire un sistema di invarianti, tutto ciò che non rientri nel quale essendo definito "variabile indipendente". E nei casi più tipici e apparentemente "degradati" di serialità, le variabili indipendenti non sono affatto le più visibili, ma le più microscopiche, come in una soluzione omeopatica dove la pozione è tanto più potente quanto, per successive succussioni, le particelle del prodotto medicamentoso siano quasi scomparse. Il che permette a Calabrese di parlare della serie Colombo come di un "exercice de style" alla Queneau. A questo punto ci troveremo di fronte a una "estetica neobarocca": che funziona a pieno regime non solo nei prodotti colti, ma anche e soprattutto in quelli più degradati. Anche a proposito di *Dallas* si può dire che "le opposizioni semantiche e l'articolazione delle strutture elementari della narrazione possono trasfigurare con una combinatoria di altissima improbabilità attorno ai vari personaggi".

Differenziazione organizzata, policensitismo, irregolarità regolata: tali sarebbero gli aspetti fondamentali di questa estetica neobarocca: di cui l'esempio principe è la variazione musicale alla Bach.

Siccome nell'epoca delle comunicazioni di massa "la condizione di ascolto [...] è quella per cui *tutto è già stato detto e tutto è già stato scritto*... come nel teatro Kabuki, sarà allora la più minuscola variante quella che produrrà piacere del testo, o la forma della ripetizione esplicita di ciò che già si conosce".

È chiaro che cosa avvenga con queste riflessioni. Si sposta il fuoco teorico dell'indagine. Se prima si trattava, per il massmediologo ancora moderno, di salvare la dignità del seriale riconoscendovi la possibilità di una dialettica tradizionale tra schema e innovazione (ma a questo punto era ancora l'innovazione che costituiva il valore, o la via di salvezza per sottrarre il prodotto alla degradazione e promuoverlo al valore), ora l'accento viene messo sul nodo inscindibile schema-variazione, dove la variazione non fa aggio sullo schema – e se mai accade il contrario. Il termine neobarocco non deve ingannare: qui viene affermata la nascita di una nuova sensibilità estetica, assai più arcaica, e veramente post-postmoderna.

A questo punto, osserva Giovanna Grignaffini,

il *serial* televisivo, diversamente da altri prodotti realizzati *dalla o per la televisione*, utilizza questo principio (e il suo inevitabile corollario), in un certo senso allo stato puro, arrivando a trasformarlo da principio produttivo in principio formale. Ed è all'interno di questo slittamento progressivo che viene distrutta sino alla radice ogni nozione di unicità.

Trionfo di una struttura a incastri indipendenti, che va incontro alle esigenze – prima paventate, poi realisticamente riconosciute come dato di fatto, ora infine proclamate come nuova condizione di esteticità – del "consumo nella distrazione" (che è poi quello che avveniva per la musica barocca).

Sia chiaro, non è che gli autori dei saggi citati non vedano quanto di commercialmente consolatorio e di "gastronomico" vi sia nel proporre storie che dicono sempre la stessa cosa e si rinchiudono sempre circolarmente su se stesse (non è, dico, che essi non vedano la pedagogia e l'ideologia espressa da queste storie per quanto riguarda i loro contenuti). È che essi non solo applicano a tali prodotti un criterio rigidamente formalistico, ma lasciano intendere che dobbiamo iniziare a concepire una udienza capace di fruire di tali prodotti in questo modo. Perché solo a questo patto si può parlare di nuova estetica del seriale.

Solo a questo patto il seriale non è più un parente povero dell'arte, ma la forma d'arte che soddisfa la *nuova* sensibilità estetica, ovvero la forma post-posmoderna della tragedia attica.

Non ci scandalizzeremmo se tale criterio fosse applicato (come è stato applicato) alle opere d'arte "minimal", come d'altra parte all'arte astratta. E difatti qui si sta profilando una nuova estetica del "minimal" applicata ai prodotti della comunicazione di massa.

Ma tutto questo prevede che il lettore ingenuo di primo livello *scompaia*, per lasciar posto solo al lettore critico di secondo livello. Infatti non esiste il lettore ingenuo di un quadro astratto o di una scultura "minimal" (o se vi è chi domanda "ma cosa significa?", costui non è lettore né di primo né di secondo livello, è escluso da qualsiasi lettura). Dell'opera astratta o della scultura minimal si dà solo lettura critica, di essi non interessa quel nulla che è formato, interessa solo il modo di formare.

Possiamo attenderci lo stesso per i prodotti seriali della televisione? Dobbiamo pensare alla nascita di un nuovo pubblico che, indifferente alle storie raccontate, che intanto già conosce, è solo inteso a gustare la ripetizione e le sue corpuscolari variazioni? Malgrado oggi lo spettatore ancora pianga di fronte ai patemi delle famiglie texane, dobbiamo attenderci per il futuro prossimo una vera e propria mutazione genetica?

Se così non dovesse accadere, la proposta radicale apparir-

rebbe singolarmente snobistica: come in 1984, vi sarebbero piacerei di seconda lettura riservati ai membri del partito e piaceri di prima lettura riservati ai *prolet*. L'intera industria del seriale esisterebbe, come il mondo di Mallarmé (fatto per risolversi in un Libro), al solo scopo di fornire il piacere neobarocco a chi lo sa gustare, riservando lagrime e gioia (fittizi e degradati) ai molti che restano.

5. Alcune domande a guisa di conclusione

Se l'ipotesi massima è possibile (un universo di audiovisori disinteressati a quanto veramente accade a J.R. - e in realtà intesi a cogliere il piacere neobarocco della forma che assumono la sue avventure), ci si dovrà pur chiedere se tale prospettiva (per quanto foriera di nuova estetica) sia consentita da una vecchia semiotica.

La musica barocca, come l'arte minimal, è "asemantica". Si può discutere, e io sono il primo a farlo, se sia possibile instaurare una divisione così netta tra arti di pura sintassi e arti che trasmettono significati. Ma possiamo almeno riconoscere che vi sono arti figurative e arti astratte. La musica barocca e la minimal art non sono figurative, i *serials* televisivi lo sono. Per usare un termine di Greimas, essi mettono in gioco "figure del mondo". Sino a che punto si potrà godere come variazione musicale ciò che varia su figure del mondo, senza sottrarci al fascino (e alla minaccia) del mondo possibile che esse mettono pur sempre in scena?

D'altra parte, se non vogliamo rimanere prigionieri di pregiudizi etnocentrici, dobbiamo condurre l'ipotesi sino alle sue ultime conseguenze.

Diremo allora che la serie neobarocca propone al suo primo livello di fruizione (ineliminabile) puro e semplice *mito*. Nulla a che vedere con l'arte. Una storia, sempre uguale. Non sarà la

storia di Atreo e sarà quella di J.R. Perché no? Ogni epoca ha i suoi mitopoietici, i suoi centri di produzione mitopoietica, il proprio senso del sacro. Scontata la rappresentazione "figurativa" e la degustazione "orgiastica" del mito (ammessa l'intensa partecipazione emotiva, il piacere della reiterazione di una sola e costante verità, e le lacrime, e il riso – e infine una sana catarsi), l'udienza si riserva la possibilità di passare al livello estetico e di giudicare dell'arte della variazione su tema mitico – così come si riesce a riconoscere un "bel funerale" anche quando il morto era una persona cara.

Siamo sicuri che non succedesse così anche nell'antichità classica?

Se ci rileggiamo la *Poetica* di Aristotele vediamo che era possibile descrivere il modello della tragedia greca come un modello seriale. Dalle citazioni dello Stagirita intravediamo che la tragedia di cui egli era a conoscenza erano molte di più di quelle che ci sono pervenute, e tutte seguivano (variandolo) uno schema fisso. Possiamo supporre che quelle che si sono salvate fossero quelle che corrispondevano meglio ai canoni della sensibilità estetica antica. Ma potremmo anche supporre che la decimazione sia avvenuta in base a criteri di politica culturale e nessuno ci può proibire di immaginare che Sofocle sia sopravvissuto in virtù di manovre di potere, sacrificando autori migliori (ma secondo quale criterio?) di lui.

Se le tragedie erano molte di più di quelle che conosciamo e se tutte seguivano (variandolo) uno schema fisso, che cosa accadrebbe se oggi potessimo vederle o leggerle tutte insieme? Forse le nostre valutazioni dell'originalità di Sofocle o di Eschilo sarebbero diverse da quelle correnti? Forse troveremmo in questi autori dignitose variazioni su temi topici là dove oggi intravediamo un modo unico (e sublime) di affrontare i problemi della condizione umana? Potrebbe darsi che là dove noi vediamo invenzione assoluta i greci vedessero solo la "corretta" variazione su di uno schema, e che sublime ad essi apparisse non l'opera singola, ma

appunto lo schema (e non è un caso che, parlando dell'arte poetica, Aristotele conducesse un discorso su schemi, anzitutto, e solo a titolo di esempio si soffermasse sulle opere singole).

Ma ora capovolgiamo l'esperimento e mettiamoci, di fronte al seriale contemporaneo, dal punto di vista di una estetica futura che abbia riacquisito il senso dell'originalità come valore. Immaginiamo una società dell'anno tremila dopo Cristo in cui, per ragioni che non sto ad ipotizzare, il novanta per cento della nostra produzione culturale attuale fosse scomparsa e di tutti i *serials* televisivi fosse sopravvissuta una sola puntata del tenente Colombo.

Come leggeremmo quest'opera? Ci emozioneremmo di fronte all'originalità con cui l'autore ha saputo rappresentare un piccolo uomo in lotta con le potenze del male, con le forze del capitale, con la società opulenta e razzista dei *wasps* dominatori? Apprezzeremo questa rappresentazione efficace, concisa, intensa del paesaggio urbano di una America industriale?

Là dove il serial procede per scorcì, perché tutto è già stato detto nelle puntate precedenti, vedremo forse dispiegarsi un'arte della sintesi, una capacità sublime di dire per accenni?

In altre parole, come si leggerebbe un "pezzo" di una serie se il resto della serie ci rimanesse ignoto?

Prevedo l'obiezione: cosa ci vieta di leggere così, ora, i prodotti seriali?

La risposta è: nulla. Nulla ce lo vieta. Anzi forse facciamo sovente proprio così.

Ma facendo così, facciamo quello che fanno gli utenti normali della serie? Credo di no.

E allora, ultima domanda, quando cerchiamo di interpretare e definire la nuova estetica del seriale, ponendoci come interpreti della sensibilità collettiva, siamo sicuri di leggere come gli altri (i "normali") leggono?

E se la risposta fosse negativa, cosa avrebbe allora da dire l'estetica sul problema del seriale televisivo?